



**Valter José de Castro
Correia Mateus**

**UMA INTERPRETAÇÃO DO SONNENGESANG DE
SOFIA GUBAIDULINA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Á minha Família, pelo incentivo.

o júri

presidente

Prof. Dr. Óscar Emanuel Chaves Mealha

professor associado da Universidade de Aveiro por delegação de competências do Sr. Director do curso de Mestrado em Música

vogais

Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado de Castro Correia

professor associado da Universidade de Aveiro (orientador)

Prof. Dr. Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa

professor auxiliar do Instituto da Criança da Universidade do Minho

Prof. Dr. José Paulo Torres Vaz de Carvalho

professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Um especial reconhecimento ao meu orientador, Prof. Doutor. Jorge Salgado Correia, por todo o apoio prestado na elaboração deste projecto de dissertação. O agradecimento reconhecido ao Grupo de Música Vocal Contemporânea e, em especial, ao seu director e maestro, o Prof. Mário Mateus, e a todos os solistas envolvidos no projecto e apresentação da obra em questão, Prof. Dr. António Salgado, o Prof. Manuel Soares, Prof. Elsa Teixeira, e Prof. Joana Valente, e restantes elementos do ensemble. Um especial agradecimento à Fundação Conservatório Regional de Gaia pelo apoio logístico, na elaboração deste recital, e ao meu colega Jorge Pires, por ter proporcionado os meios técnicos para a gravação em vídeo deste concerto.

palavras-chave

Violoncelo, gestualidade, metáfora, performance.

resumo

Este trabalho pretende reflectir e desenvolver uma interpretação da obra *Sonnengesang* de Sofia Gubaidulina, cujas opções performativas vão ser geradas a partir do que está para além da partitura, baseada na exploração da metáfora no texto de S. Francisco de Assis sobre o qual esta obra foi composta. Esta dissertação apresenta assim uma primeira parte onde se fundamentam os princípios de uma abordagem interpretativa da obra musical baseada na performance como prática de produção de sentido, e onde se confrontam as diferentes opiniões e concepções teóricas, procurando evidenciar desta forma as diferentes correntes de pensamento em torno do sentido musical. E, uma segunda parte, onde se procura explicitar o processo de produção de sentido musical para a obra em questão, e onde se procura revelar os aspectos práticos da busca deste sentido. Para além destes propósitos, e como objectivo prático, pretendeu-se apresentar esta obra em estreia nacional, em 26 de Junho de 2008, no Convento da Serra do Pilar, numa versão que transcendeu o conceito tradicional de concerto, uma vez que nesta obra, para além da execução instrumental especializada, o intérprete recorre a outros meios de produção sonora, como sejam, os instrumentos de percussão.

keywords

Violoncello; Gesture; Metaphor; Performance

abstract

This work addresses the issue of performer expressiveness. The main aim of this work is to develop a performance of the *Sonnengesang*, Sofia Gubaidulina, based on the poem of St Francis of Assisi, through an exploration of the metaphorical meaning of its content. The first part, presents the foundational principles of performance practice understood as a practice of meaning production and communication. A review of key concepts for the theory and research of the performance practice is also presented, in the first part, as a background for the present investigation. The second part, reports a empirical study where the process of meaning production is undertaken for the requested piece, aiming a meaning construction which would be presented on a public performance, at the Convent of the Serra do Pilar, on the 26th of June of

Índice

Agradecimentos.....	v
Resumo.....	vi
Abstract.....	vii
Índice.....	1
 Introdução – Objectivos e intenções.....	2
 Parte I - Fundamentação Teórica	
Os Processos Performativos nos Estudos em Performance.....	4
Performance e a Construção de Sentido.....	6
Gestualidade em Performance: Conteúdo e Narrativa musical.....	9
Premissas para uma Performance Musical.....	11
 Parte II - Investigação Empírica	
Análise Performativa de “Sonnengesang”.....	15
Contextualização.....	16
Explorando (E)mocionalmente o Contexto (A Metáfora na Construção da Narrativa Musical).....	17
 A performance musical de <i>Sonnengesang</i> de Gubaidulina.....	31
Coactivation: Preparação e Descrição dos Ensaios.....	31
Becoming: O Recital/Gravação.....	39
 Conclusões.....	40
 Bibliografia.....	43

Apêndices:

- 1) Partitura da obra “Sonnengesang”, de Sofia Gubaidulina
- 2) DVD da gravação do concerto de 26 de Junho de 2008

Introdução e Objectivos

Da mesma forma que a composição musical requer o conhecimento das linguagens, processos técnicos e estilos composicionais, a produção de um concerto como acto de recriação da partitura, requer um longo período de preparação. De facto, reflexão, análise, pesquisa musicológica e o estudo de problemas técnicos próprios da execução instrumental, são etapas essenciais para se alcançar o nível de excelência artística. Paralelamente ao que ocorre num processo de pesquisa, o produto final da produção artística está directamente relacionado tanto com o nível e aprofundamento da análise da obra, como com o estudo técnico, musicológico e interpretativo previamente realizado. Tendo em conta a importância de uma abordagem analítica voltada para a interpretação, e de uma aplicação de ferramentas analíticas capazes de subsidiar e oferecer soluções práticas para os problemas interpretativos, pretende-se através da realização deste trabalho, reflectir e desenvolver uma interpretação da obra *Sonnengesang* de Sofia Gubaidulina, cujas opções performativas vão ser geradas a partir do que está para além da partitura, baseada na exploração da *metáfora* no texto de S. Francisco de Assis sobre o qual esta obra foi composta. Este objectivo é passível de ser explorado, reflectindo sobre a possibilidade de desenvolver uma interpretação musical desta obra a partir do texto de S. Francisco de Assis, texto esse, em que a compositora se baseou para a sua composição, e que é um cântico rico em imagens sugestivas, e cujo poder metafórico se pretende neste trabalho explorar, desenvolvendo e justificando a interpretação e concepção performativa da obra.

Para além destes propósitos, e como objectivo prático, pretendeu-se apresentar esta obra em estreia nacional numa versão que transcendeu o conceito tradicional de concerto, uma vez que nesta obra, para além da execução instrumental especializada, o intérprete recorre a outros meios de produção sonora, como sejam, os instrumentos de percussão.

Esta dissertação apresenta assim uma primeira parte onde se fundamentam os princípios de uma abordagem interpretativa da obra musical baseada na performance como prática de produção de sentido, e onde se confrontam as diferentes opiniões e concepções teóricas, procurando evidenciar desta forma as diferentes correntes de pensamento em torno do sentido musical. E, uma segunda parte, onde se procura explicitar o processo de produção de sentido musical para a obra em questão, e onde se procura revelar os aspectos práticos da busca deste sentido. Por último, apresento as conclusões de todo este processo criativo, os sucessos e as dificuldades a ele inerentes, e procurando reflectir se os objectivos propostos foram alcançados, ou se durante a sua realização terão havido alguns desvios em função da própria prática e execução musical.

PARTE I

A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

PARTE I

OS PROCESSOS PERFORMATIVOS NOS ESTUDOS EM PERFORMANCE

No âmbito da recente área de Estudos em Performance, começa a consolidar-se uma linha de investigação cultivada por intérpretes/investigadores que estudam os processos performativos. Contribuições como as de Gabrielsson(1999), John Rink(2002), Susan Hallam(1998), Aaron Williamson(2004), entre outros têm desbravado esta área de investigação de diferentes pontos de vista. Há já alguns trabalhos publicados sobre questões específicas da criação de uma interpretação musical sobre os processos de trabalho dos intérpretes, como por exemplo, Alexander Pierce(1994), Juslin(2006), Jane Davidson(2002), R. Hatten(1999), António Salgado(2003), Jorge Correia(2003), entre outros.

Nestes contributos, conceitos como *gesto musical*, *figura*, *projecção metafórica* e *narrativa emocional*, são instrumentos fundamentais para desenvolver investigação nesta área e especificamente na análise interpretativa desta obra.

A circunstância de que, só recentemente, a observação dos processos de trabalho dos intérpretes na criação das suas interpretações pessoais, mereceu alguma atenção por parte dos investigadores, parece dever-se ao facto de a performance musical ter sido considerada até praticamente meados do século XX como uma mera apresentação sonora do conteúdo da obra, um preconceito que teve uma profunda influência na prática musical e que corresponde ao que Cook denominou como *hierarquia do conteúdo*:

Com o termo *hierarquia do conteúdo* eu refiro-me ao conceito textual de música invocado por Schenker quando ele proclamou no prefácio da sua monografia sobre a Nona Sinfonia que ‘No princípio era o conteúdo (Inhalt)!’ fazendo assim com que a música fosse abordada de um modo semelhante à divina Palavra no Evangelho segundo S. João; a influência talvez maligna que a filologia exerceu sobre os primeiros desenvolvimentos da musicologia é sem dúvida a maior fonte de dificuldades que encontramos na conceptualização da música como arte performativa em sentido estrito

(Cook, 1999:31)

A interpretação tradicional e fundamentalmente o seu ensino, prendem-se quase exclusivamente com a decifração das instruções da partitura e com a imitação de modelos pré estabelecidos de concepção e de execução musical (cf.: Juslin et al, 2006). Tendo em conta este aspecto, a minha questão de partida é a seguinte: como pode o intérprete escapar a este modelo e criar a sua própria interpretação autonomamente? Poder-se-á produzir sentido musical a partir da exploração do “ poder metafórico” de um texto literário (neste caso o Cântico do Sol de S. Francisco Assis)?

O interesse da realização deste projecto recai formalmente na resposta a esta questão. É no desenvolvimento do conceito de música como arte performativa, que encontramos o ponto de partida para uma reorientação da relação entre notação e interpretação. É a convicção de que a obra musical se metamorfoseia através da criação de novas performances, que serve de ponto de partida à realização deste projecto.

Uma das razões por que a minha escolha recai sobre esta obra é precisamente a linha de pensamento da compositora que afirma que “ não encontro nenhuma outra maneira de explicar a existência da arte a não ser como um meio para expressar algo maior que nós próprios. Não posso lograr uma decisão musical simples, excepto com o fim de estabelecer uma conexão com Deus. Se separasse a meta religiosa da musical, a música não significaria nada para mim”.¹ Ao depararmo-nos com uma afirmação desta índole (e principalmente se conhecermos a partitura), rapidamente percebemos que para realizar uma interpretação em consonância com a intenção da compositora, não nos podemos restringir à estrutura autónoma da música, pois esta não é por si só suficiente para nos revelar a sua componente afectiva, emotiva, e expressiva.

¹ Gubaidulina in Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina

PERFORMANCE E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Para Small (1998), a composição e a interpretação derivam de uma mesma instância criativa, e portanto não haveria degenerescência ontológica nestas duas formas de expressão da actividade musical, já que é a própria ideia de *performance* enquanto conteúdo expressivo e portanto existencial que subjaz às duas formas de criação artística:

“Mas não deveríamos esquecer que: primeiro veio a performance, quer falemos historicamente, em termos do que é possível saber-se da história da música da raça humana: ontogeneticamente, em termos do que chama “musicar” no desenvolvimento do indivíduo humano e da sua história; ou esteticamente... Música é performance, e as peças, ou obras musicais, sejam de pequena ou grande escala, escritas ou não, existem para oferecerem aos performers algo que interpretar musicalmente. Se não forem musicalmente executadas, só existem instruções para a performance.”

(Small, 1998:218)²

Em última instância, poder-se-ia considerar que a *performance* seria, para este autor, a própria essência musical, já que é apenas através dela que uma determinada obra musical pode adquirir *vida*. Neste sentido, a sua máxima *music is performance* parece ser mais do que reveladora da ideia de que sem a interpretação e execução musicais, a partitura seria apenas um esboço de uma expressão artística e musical.

Deste ponto de vista, a própria obra musical parece poder ser informada não só pela idiosincrasia de um determinado intérprete ou de um determinado “momento interpretativo”, mas também através dos diferentes momentos “históricos” que essa obra atravessa, isto é, das correntes estéticas, estilísticas e interpretativas, dos parâmetros e dos critérios originados no gosto, na moda e no senso comum. Assim, informada pelo circunstancial *historical environment* da sua poiesis, ou pelo momento da sua re-criação enquanto actualização interpretativa, a obra musical só parece adquirir pleno significado

² “..But we should never forget: first came performance, whether we speak historically, in terms of what we can know of the musical history of the human race: ontogenetically, in terms of the development of musicking in the life of the individual human being; or aesthetically... Music is performance, and pieces, or works of music, whether on the smallest or the grandest scale, whether written down or not, exist in order to give performers something to perform. Unperformed, only the instructions for performance exist “.(Small 1998:218).

musical através da sua *performance*. Também, segundo Cook (1998), o papel do *performer* seria o de *dar vida* à partitura musical e o de conferir sentido à obra:

“O papel do performer, para Cook, é dar vida a uma partitura musical, e é este investimento através do intérprete – do corpo, do indivíduo, do ser vivo e vibrante – que dá à obra o seu sentido musical. “

(Correia, 2002:5)³

A performance, assim encarada, confere ao intérprete uma importância que lhe havia sido retirada a partir das teses mais formalistas como as de Hanslick (1957) e, até, de alguns escritos mais radicalmente “anti-intérprete” como os de Schoenberg, que afirmava, por exemplo, que “o *performer* a despeito da sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, excepto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (Newlin, 1980, p. 84).

Contrariando esta versão “anti-intérprete” das teses mais formalistas, os estudos e a investigação em performance, a partir do fim da primeira metade do século XX, colocaram o intérprete, o *performer*, pela primeira vez no centro da produção de sentido musical, como o *pivot*, que a partir das ideias expressas pelo compositor na partitura, é capaz de gerar um discurso e um sentido musicais, a *performance*, passíveis de serem partilhados com uma plateia de “ouvintes”, e com o público em geral.

Ao encarar, desta forma, a partitura apenas como um conjunto de ideias estruturadas e explicitadas na partir de um código musical, o intérprete surge-nos como um potencial exegeta do texto musical, capaz de lhe dar um sentido existencial e, assim, capaz de o fazer partilhar com o seu público. Swanwick (1999), afirma que é o envolvimento pessoal do performer com a música que confere a esta a importância e o valor que lhe atribuímos nas nossas vidas. Conscientemente, ou não, o intérprete introduz na sua performance, vivências diversas da sua vida pessoal, projectando na sua interpretação conhecimentos vários, mais ou menos historicamente informados, criando um estilo pessoal, ao mesmo tempo que parece desvendar, na sua construção de sentido, os mistérios

³ The role of the performer, for Cook, is to breathe life into a musical score, and it is this investment of a person - a body, a self, a living and vibrant being - that gives the work its meaning.” (Correia, 2002:5).

escondidos na partitura. Ou seja, nenhuma interpretação parece ser possível fora do universo cultural do performer, e do seu investimento pessoal e existencial.

Segundo Elliot (1997), o processo criativo alimentar-se-ia fundamentalmente das vivências do intérprete, e dos diversos elementos ligados ao seu universo existencial e cultural:

“As obras musicais resultam das acções humanas informadas por histórias e standards de música prática. Os produtos musicais – performances, improvisações, composições, ou arranjos – estão enraizados e derivam a sua natureza e significância dos contextos da sua produção e uso. Até os detalhes estruturais dos padrões musicais devem as suas características às reflexões dos músicos práticos que trabalharam num determinado tempo na história das suas culturas musicais. Portanto, fazer ou ouvir música envolve compreender e concentrar-se em mais do que somente em elementos estruturais. Eu afirmo que as *obras* musicais (no sentido praxial) são construções artístico-culturais que envolvem várias dimensões interligadas ou facetas de sentido incluindo as seguintes: interpretativa, estrutural, expressiva, representação, social, ideológica, e, claro, sentidos pessoais”

(Elliott, 1997:4) ⁴

Desta forma, *performance* deverá ser encarada como uma construção de sentido musical, baseada num conjunto de vivências pessoais, as do intérprete, mas potencialmente comunicável e transmissível enquanto mensagem sonora e conteúdo musical “experienciável” por uma plateia de ouvintes.

⁴ “Musical works result from human actions informed by histories and standards of musical practice. Musical products - performances, improvisations, compositions, or arrangements - are enmeshed in and derive their nature and significance from their contexts of production and use. Even the structural details of musical patterns owe their characteristic features to the reflections of practitioners who work at particular times in the history of their music cultures. Thus, making and/or listening for music well involves understanding and concentrating on more than structural elements alone. I posit that works of music (in the praxial sense) are artistic-cultural constructions involving several interconnected dimensions or facets of meaning including the following: interpretative, structural, expressional, representational, social, ideological, and, of course, personal meanings.”(Elliott, 1997:4)

GESTUALIDADE EM *PERFORMANCE*: CONTEÚDO E NARRATIVA MUSICAL

O que se ouve em performance musical são, antes de mais, os movimentos e os gestos do *performer*. Da mesma forma que, enquanto ouvintes, detectamos pelo ruído dos passos de alguém, se este vem a correr, ou se, se afasta lentamente, com uma passada leve ou pesada, assim, também, poderemos a partir dos sons criados pela gestualidade do intérprete detectar se, se trata de um movimento musical lento, alegre, rápido, enérgico, etc.

Segundo Cumming (1994:15), o público de um concerto não tem uma atitude meramente passiva em face da música executada, mas envolve-se activamente com a peça interpretada imaginando, a partir da audição, qualidades sonoras que remetem para além da materialidade dos sons produzidos. As qualidades sonoras, acima referidas, podem ser de naturezas distintas e pertencerem a diferentes tipos de fenómenos. Elas podem ser de natureza mais ou menos consciente ou inconsciente, e remeterem o ouvinte para diferentes planos de percepção sensorial.

De acordo com a sua natureza, as qualidades sonoras podem influenciar os ouvintes, como acima foi referido, através de um envolvimento activo da imaginação e das referências culturais de cada indivíduo, mais ou menos presentes na memória do ouvinte no momento da performance musical, ou, através de mecanismos inconscientes que envolvem o sujeito da escuta em processos de (re)conhecimento subliminar (memória de curta duração), que se situam, por exemplo, ao nível da empatia emocional, mas capazes de gerar pequenos fragmentos de narrativas pessoais que se projectam no discurso musical, constituindo-se, assim, como elementos da narrativa musical, e assegurando-lhe a coerência interpretativa.

Parece então poder afirmar-se, que através das propriedades internas dos sons, e das relações intra-musicais entre eles, a música é capaz de descrever movimento à medida que vai revelando as suas diferentes propriedades acústicas. Este movimento pode ser de natureza consciente ou inconsciente, podendo revelar, como afirmam Shepherd and Wicke, “a vida psicológica e interior dos indivíduos no que se refere às configurações internas, texturas e movimentos dos seus corpos que afectam a (e são afectados pela) qualidade da produção sonora” (Shepherd and Wicke, 1997:127)

Neste sentido, poder-se-á afirmar com Clifton (1983), que a música é uma experiência corpórea, uma experiência viva e vivida em performance, e que se situa,

enquanto fenómeno, na intersecção dos sons da música com as experiências conjugadas do ouvinte, do intérprete (do compositor) e das diversas performances musicais envolvidas na sua produção. Assim, podemos compreender a produção de sentido em música como sendo engendrada na intersecção das relações estruturais do objecto sonoro com a experiência vivida por aqueles que se relacionam com o acto da sua performance. Como diz Imberty (1975:95):

“Durante uma audição musical uma forte e significativa relação pode ser estabelecida entre as manifestações corpóreas e o estado emocional do indivíduo. E isso, de tal modo que, quando se ouve música que evoca quer um esquema corpóreo quer uma atitude ou estado psicológico, a experiência da referida relação aparecerá na explicação verbal da música na forma de respostas que relatam movimento ou afecto.”

(Imberty, 1975:95)⁵

Também, para Imberty (1975), na percepção musical de um ouvinte, o corpo vem em primeiro lugar, como evocação, e a clarificação intelectual que se segue pretende atribuir a esse esquema corporal, ou estado psicológico assim suscitado, uma explicação verbal que se constitui narrativa e, portanto, produção de sentido musical. Daqui se pode depreender que: por um lado, o sentido musical processar-se-ia, maioritariamente, ao nível do inconsciente na mente do receptor; por outro, seria a própria gestualidade do performer durante a execução musical que, em larga medida, provocaria na mente do ouvinte os elementos inconscientes capazes de suscitar a percepção/imaginação de um sentido ou narrativa musicais. A inter-subjectividade seria, assim, criada ao nível das estruturas corpóreas da experiência (musical), e o sentido musical e a sua comunicação aí engendrados.

⁵ During a musical audition a strong and significant relationship can be established between the bodily manifestations and the emotional state of the individual. And that, in such a way that when one hears music that evokes either a bodily scheme or a psychological attitude or state, the experience of the referred relationship will appear in the verbal explanation of the music in the form of responses that report movement or affect.” (Imberty, 1975:95)

PREMISSAS PARA UMA *PERFORMANCE MUSICAL*

De acordo com Correia (2003), e com o objectivo de explorar empiricamente a validade dos princípios teóricos acima referidos, considera-se que uma performance musical pode ser entendida segundo um conjunto de premissas, abaixo citadas e reproduzidas integralmente, e que procurei adaptar ao trabalho de investigação experimental realizado durante a preparação da interpretação artística da obra em questão:

1. Contextualização. Os Performers adoptam inevitavelmente um contexto particular ou campo semântico para a obra musical que vão executar. Em termos de procedimentos de trabalho, não importa se o contexto foi escolhido na sequência de uma aprofundada análise formal e/ou de uma detalhada pesquisa histórica, ou se foi só sugerido por associação livre de modo mais ou menos ‘naïve’.

2. Exploração emocional do contexto. Inspirado nesse contexto, os performers usam imagens de movimento e/ou metáforas de acção de modo a injectarem os sons com o justo conteúdo emocional, ou, por outras palavras, de modo a coordenarem a sua representação emocional na construção de uma narrativa imaginada de intenções. Para cada frase musical ou situação, eles captam o conteúdo emocional (isto é, relações intrínsecas de movimento e repouso, velocidade e lentidão, tensão e relaxamento, etc.) do referente metafórico, como se o abstraíssem do contexto original da experiência na qual estava anteriormente integrado. Quando aplicam este conteúdo emocional aos sons musicais tornam-nos expressivos, mas razoavelmente abstractos.

3. Coactivação. Uma vez estabelecido o conteúdo emocional para cada situação da música, segue-se um período de treino, de prática intensiva. O performer trabalha repetidamente para articular o conteúdo musical ao longo de toda a obra musical e para vivenciar e executar a mesma narrativa emocional, a mesma atmosfera, sempre que a interpreta. Deste modo o performer consolida a sua interpretação, criando no seu corpo uma espécie de gravação ou registo das acções performativas a um nível inconsciente – *um piloto automático*, portanto, como é muitas vezes referido coloquialmente. Este treino repetitivo (coactivação) é crucial para enfrentar as condições peculiares da performance: ‘encorporando’ a rede criada de emoções o performer está a preparar-se para ser capaz de funcionar, ainda que por curtos períodos de tempo, exclusivamente a partir da consciência nuclear (*core consciousness*).

4. Devir. Funcionar a partir de uma espécie de piloto automático não significa que o performer não possa ao mesmo tempo produzir reacções espontâneas ao aqui-e-agora da performance musical. Quando performa, ele concentra-se nessa rede emocional sonora reproduzindo o que foi decidido nos ensaios. No entanto, assim que começa a tocar a pulsação e a variação emocional do movimento volta ‘a tomar conta dele’ desta vez com forte influência do

contexto onde as acções acontecem – o aqui-e-agora da situação de performance. É então que novas variações emocionais podem acontecer. Variações na intensidade emocional, claro, mas também variações causadas pela necessidade de integrar os novos elementos e factores que ocorrem no *tempo real* da performance. Factores que resultam não só do contexto exterior da performance mas também do seu contexto interior, isto é, os ajustamentos motores no corpo e/ou as reacções emocionais provocadas pelo ritual de performance. ‘Performar’ seria então, talvez paradoxalmente, não tanto reproduzir *automaticamente* o que foi memorizado, mas aceitar o compromisso de *reviver* aqui-e-agora a narrativa emocional que foi criada nos ensaios.⁶

⁶ 1. **Contextualisation.** Performers adopt inevitably a particular context or semantic field for the musical work they are about to perform. In terms of working procedures, it does not make any difference if the context was chosen in the sequence of a deep formal analysis and/or historical context exploration, or if it was just suggested within more naive working procedures based on free association. 2 **(E)motionally exploring context.** Inspired from the chosen context, performers use movement images and/or action-metaphors in order to inject sounds with the right emotional content, or, in other words, to coordinate their *emotionalacting* and its channelling into an imagined narrative of purposes. For each musical phrase or situation, they take the emotional content (that is, intrinsic relations of movement and rest, speed and slowness, tension and relaxation, etc.) from the metaphorical referent, as if abstracting it from the original context of experience in which it was formally integrated. When applying this emotional content to the musical sounds they make them expressive, but fairly abstract. . 3. **Coactivation.** It seems that once the (e)motional content for each situation in music is established, a period of training takes place. The performer works repeatedly to articulate the emotional content all the way through the piece and to live and 'deliver' the same emotional narrative, the same atmosphere every time he/she plays it. This way he/she consolidates his/her interpretation, creating in the body a kind of a recording of the performative actions at an unconscious level - an automatic pilot, thus, as it has been reported anecdotally. This training happens to be crucial to the peculiar conditions of the performance situation: embodying the created network of emotions the performer is preparing him/herself to be able to function, even if only for short periods of time, exclusively from core consciousness. 4. **Becoming.** To function from a kind of rehearsed automatic pilot does not mean that one can not, at the same time, produce spontaneous reactions to the here-and-now of the performance ritual. When performing, the performer concentrates on this sonic emotional network reproducing what he/she decided in the rehearsals. However, as soon as he/she starts to play the pulse and emotional variation of movement is back in place with a strong feeling for the context where the action happens - the 'here-and-now' of the performance situation. It is then that new emotional variations may happen. Variations in emotional intensity, of course, but also variations caused by the necessity of integrating new elements and factors which occur in the real time of the performance. Factors coming not only from the outward context of the performance but also from its inward context, that is, motor adjustments in the body and/or emotional reactions provoked by the performance ritual. To perform

O uso destas premissas na IIª Parte deste Trabalho de Investigação revelou-se crucial na preparação da performance da obra, aqui apresentada em CD, e a todo o processo de comunicação de intencionalidade expressiva que pressupostamente estaria já, segundo creio, pelo menos parcialmente, vinculada pela própria compositora, ao nível da sua escrita musical.

would be then, perhaps paradoxically, not so much to reproduce automatically what was memorised in rehearsal, but to re-live here-and-now the devised emotional narrative. (Correia, 2003:76-78).

PARTE II

A INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA

PARTE II

ANÁLISE PERFORMATIVA DE “SONNENGESANG”

Da análise performativa da obra fazem parte integrante: (1) a premissa da *contextualisation* e (2) a premissa *(e)motionally exploring context*, referidas no final da Parte I deste Trabalho de Investigação. Na primeira, incluem-se elementos de uma análise mais formal e estrutural da obra em questão, elementos sócio-culturais e histórico-culturais; e na segunda, os elementos mais isolados relacionados com a investigação experimental dos estudos em performance.

Cântico do Irmão Sol ou Cântico das Criaturas (Cantico delle Creature)

*Altissimo, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e l' honore et onne benedictione.
Ad te solo , Altissimo, se confano
e nullu homo ène dignu te mentovare.
Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messer lo frate sole,
lo qual' è iorno, et allumini noi per lui
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.
Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l' ài formate clarite e pretiose e belle.
Laudato si', mi' Signore, per frate vento
e per aere nubilo e sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dàì sostentamento.
Laudato si', mi' Signore, per sor' acqua,
la quale è molto utile et humile et pretiosa et casta.
Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
et ello è bello et iocundo e robustoso e forte.
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre terra,*

la quale ne sustenta et governa,

e produce diversi frutti con coloriti fiori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore

e sostengono infirmitate e tribulatione.

Beati quelli ke'l sosterranno in pace

ca da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale

da la quale nullu homo vivente po' scappare:

guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;

beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,

ca la morte secunda no 'l farà male.

Laudate et benedicete mi' Signore et rengratiate

e serviateli cum grande humilitate.

1. **Contextualisation.** Com uma duração de aproximadamente 40m, a obra aqui analisada “Sonnengesang” (Cântico do Sol) de Sofia Gubaidulina, foi composta em 1997, para o 70º aniversário do violoncelista Mstislav Rostropovich. Pode-se considerar esta composição como uma obra mista onde, ao mesmo tempo que se apresenta como um concerto de Violoncelo, também pode ser considerada como música Coral, uma vez que a palavra tem um papel fundamental em toda a obra, através da participação do coro que ilustra de uma forma episódica, com efeitos vocais enérgicos que sublinham de uma forma pontual o discurso altamente expressivo do Violoncelo.

Esta peça é constituída por quatro movimentos: o primeiro é dedicado ao Criador do Sol e da Lua; o segundo, é dedicado ao Criador dos quatro elementos – o ar, a água, a terra e o fogo; o terceiro, à Vida/Existência; e o quarto, à Morte. Nestes quatro movimentos os elementos participantes (Violoncelo, secção de percussão, e coro) dialogam entre eles explorando as diferentes vertentes expressivas das várias orações aí inscritas.

Sendo baseada no Cântico do Sol de S. Francisco de Assis (1182-1226), esta obra apresenta-se também como um cântico dedicado, em forma de oração, a Deus, ao Sol, à Criação, mas

também à Morte. Este Cântico de São Francisco de Assis, atrás apresentado, foi escrito numa cabana próxima do convento de São Damião, onde moravam Clara de Assis e as primeiras seguidoras do ideal franciscano, entre 1224 e 1226. Este texto literário expressa a experiência espiritual de São Francisco de Assis, sendo considerado por alguns estudiosos como o primeiro grande exemplo da poesia italiana. O período é dos mais duros na vida do Santo: a sua morte avizinhava-se (o último verso, em louvor da Morte, é escrito em 1226, ano em que morre), e São Francisco de Assis encontrava-se, nessa altura enfraquecido pelos estigmas, quase cego, sozinho, em estado febril, numa cabana de palha e atormentado pelos ratos. Estes versos de Francisco de Assis são, segundo Ghirardi (2002), a primeira grande expressão poética de uma língua ainda sem nome, pois a língua italiana estava ainda nascendo. Era conhecida como língua vulgar, isto é, língua do povo, em contraposição ao latim dos eruditos e dos teólogos. Segundo Ghirardi, Francisco de Assis, conhecido como o jogral de Deus, escreve este seu Cântico, inspirado na Escritura Sagrada, e na mesma língua em que o povo simples falava e rezava, isto é, na mesma língua quotidiana da comunidade de irmãos que o hospedava. É, pois, na língua dos pobres e dos homens e das mulheres simples que nasce a poesia franciscana. Com estes versos estavam assim dados os primeiros passos nos caminhos daquela que, um século mais tarde, seria a língua de Dante.

2. *(E)motionally exploring context.* Desta premissa fazem parte a descrição dos diferentes elementos estruturais da música na sua relação com o texto do Cântico do Sol de São Francisco de Assis, a interpretação gestual performativa (como tradução das ideias encontradas na relação anterior), e os efeitos musicais e sonoros assim obtidos, ao serviço da interpretação e comunicação musical.

Assim que me confrontei com esta peça, tive a certeza que seria uma experiência totalmente nova, tanto do ponto de vista interpretativo como do ponto de vista empírico.

A primeira questão que me pus foi qual seria a natureza da Obra; por um lado poderia ser um concerto de violoncelo, em que o coro e a percussão funcionariam como uma orquestra, por outro lado e no meu ponto de vista, julgo que se poderá considerar como uma peça coral de carácter religioso em que o violoncelo sendo solista, assume um papel diferente do que normalmente desempenha numa forma concerto, em que a desenvoltura e destreza técnicas do instrumentista tomam um papel preponderante, para abraçar uma função particularmente expressiva, tendo a compositora procurado explorar não o virtuosismo do intérprete mas sim as diferentes possibilidades sonoras e interpretativas do próprio

instrumento. Claro que durante a observação da peça o instrumentista depara-se com várias passagens de difícil execução técnica mas estas aparecem não como mostra de uma técnica exímia, mas sim como consequência de uma aprofundada exploração sonora.

Assim sendo proponho-me agora a enumerar alguns elementos estruturais da música na sua relação com o texto do Cântico do Sol de S. Francisco de Assis, assim como efeitos musicais e sonoros obtidos através de uma interpretação gestual performativa aos quais recorri para a interpretação e comunicação musical durante o acto da performance.

Exemplos seleccionados

Na partitura começo por reconhecer que a compositora procurou, à semelhança do texto de São Francisco de Assis, dividir macroscopicamente a estrutura musical em duas secções A (mais descritiva) e B (mais meditativa e intimista) e cada uma delas, por sua vez, dividida em diferentes partes que correspondem a diferentes momentos simbólicos da obra. Assim, podem ser reconhecíveis os seguintes episódios musicais:

SECÇÃO A:

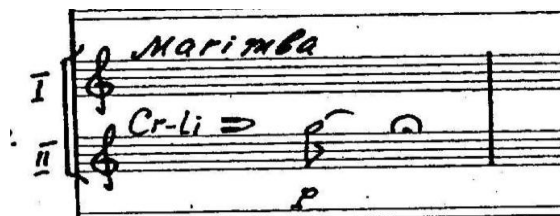


Fig.1 – Abertura: os sinos

a) A oração propriamente dita ao Altíssimo (Criador), tratada de forma mais descritiva como se de uma celebração missal se tratasse. Aí, aparecem os elementos ritualistas comuns a diferentes celebrações religiosas, como sejam o toque dos pequenos sinos (Fig.1) que iniciam as cerimónias budistas, ou os rituais ortodoxos, e até mesmo que aparecem nos rituais de celebração missal do catolicismo, etc. Esses elementos começam por aparecer introduzidos pelos sinos.



Fig.2 – Os Monges

b) Em seguida, (Fig.2) o violoncelo deixa transparecer o canto grave dos monges que celebrariam o ritual e, portanto, ao executar o *dó10* (dó índice 0 - dó grave do violoncelo/corda solta/indicativo, talvez, do grau zero da *existência* um compasso antes de 1.) procurei que o gesto da mão direita imprimissem ao som resultante o carácter vocal de um OM budista, som primeiro e original (*verbum est primus*), e que aos poucos tentei transformar, a partir dos *glissandi* da mão esquerda, em sons cada vez mais etéreos que se vão dirigindo em *arpeggio* ao encontro do ataque em *solí3* dos sopranos (primeiro compasso de 1.), e que faz adivinhar a agonia do estado psicológico em que o poeta se encontrava à altura em que escreveu os referidos versos. O facto de essa nota ser o *solí3* pode indiciar a intenção da compositora em sublinhar o título original do referido Cântico.

Segue-se o salmo, apresentado pelo Baixo solista (Fig.3), em estilo *recitativo*:

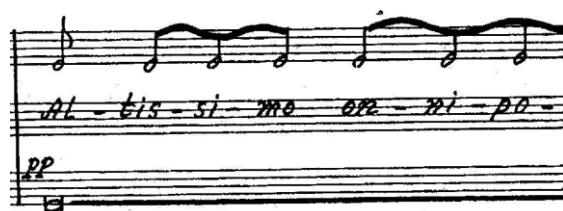


Fig.3 – O Salmo do Baixo Solista

“Altíssimo onnipotente bom Signore, tue so le laude, la gloria,
l’honore, et onne benedictione.”

Segundo Ghirardi:

“É sobretudo a bondade do Criador que se vai manifestar ao longo da poesia de Francisco, pois é sobretudo a bondade o que fala ao coração dos pobres e dos pequenos. Para descrever a grandeza divina o poeta emprega adjectivos longos, solenes, tirados do latim litúrgico e da linguagem teológica erudita: altíssimo, onnipotente. Mas para descrever

a divina benevolência, o poeta usa um adjetivo breve, coloquial, familiar, o mesmo que se usa para falar do pão saboroso ou do tempo sereno: bom. É este o adjetivo que Francisco põe mais perto do nome do Senhor.”

Ghirardi (2002)

Até três compassos antes do número 14., esta sequência estrutural repete-se, terminando com o versículo “et nullo homo ene digno te mentovare” (nenhum homem é digno de te mencionar, referindo-se ao Senhor Deus).

A partir do número 14., um novo episódio musical se inicia, juntamente com um novo momento simbólico da oração – o louvor às diferentes criaturas (o sol, a lua, as estrelas, o vento, a água, o fogo, e a terra).



Fig.4 – O Sol

d) O Sol (Fig.4) parece ser caracterizado a partir do número 14., com uma série de sequências de notas que giram em torno da nota sol (como elemento simbólico), em diferentes oitavas, e que se repetem por uma sequência de frases, que são outras tantas variações em torno da nota sol. O motivo apresenta-se como um arco de som entre um início em piano em sol¹³, com crescendo para do¹³-fa^{#13}, e decrescendo sobre sol¹². Na gestualidade escolhida procurei espelhar acusticamente a chegada dos primeiros raios de sol timidamente entrando pela janela de uma cabana de palha. Em seguida, a gestualidade foi procurando assumir-se com cada vez maior firmeza tanto ao nível das arcadas como da articulação da mão esquerda, procurando ao longo das diferentes transposições criar diferentes intensidades sonoras, que reflectissem expressivamente várias luminosidades e os diferentes jogos de luz, num crescendo sonoro que se faz acompanhar pelo cântico das vozes masculinas, em louvor do Sol.



Fig.5 – A Lua

e) A partir do número 31., um novo episódio surge com o aparecimento de um glissando em harmónico artificial mi^3 [mi^2 (*calçado*)– si^2 (*afiorado*)]. Trata-se do episódio do louvor a mais uma criatura divina: a Lua (Fig.5). Portanto, no final deste glissando, e ao atingir, através deste movimento gestual, o mi^4 , indicado na partitura por [mi^3 (*calçado*)– si^3 (*afiorado*)], procurei criar a partir do espectro sonoro assim obtido, uma imagem acústica que “espelhasse” a luminosidade artificial do brilho da Lua. Uma luminosidade, portanto, muito mais etérea que a luz referenciada em b.1., e que no fundo é apenas um reflexo da luminosidade solar (talvez por isso a compositora nos peça para dar a nota real (mi^4) através de um harmónico artificial. Esta ideia vem posteriormente reforçada pelo ostinato da celesta em si-la#-si (Fig.6), pelo glissandos da marimba, e pela cantilena das vozes femininas louvando a irmã lua e as irmãs estrelas, e assim apresentando-nos pelo espectro vocal o elemento feminino das criaturas.



Fig.6 - Ostinato da Celesta



Fig.7 - As Estrelas

f) O cintilar das estrelas (Fig.7), foi pretendido obter-se através de uma arcada intermitente, em *glissando-ricochete*, que aparece objectivamente em variadíssimos compassos

(três compassos antes de 32., dois compassos depois de 32., um compasso depois de 33., um, dois, quatro, cinco, seis compassos depois de 33., e um compasso antes de 35., etc.). Outras estruturas musicais vão, entretanto, introduzindo outros elementos da Criação Divina.

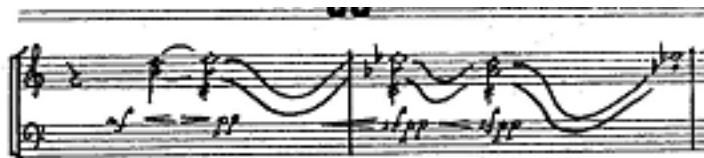


Fig.8 - O Vento

g) O Vento (Fig.8), que procurei realizar gestualmente através de um *glissando-trémulo-ondulante*, claramente apresentado nos seguintes compassos: um compasso antes de 33. e 33.; um compasso antes de 34.; e tudo o que vai desde o compasso um antes de 36. até ao compasso 37.

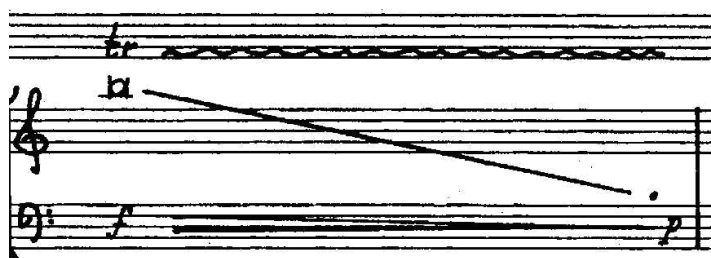


Fig.9 - A Água

h) Um compasso depois de 37., uma nova estrutura musical permitiu através um *glissando-trilo*, introduzir a ideia (imagem acústica) de um novo elemento – a Água (Fig.9), imagem acústica que vem reforçada pelo efeito sonoro obtido a partir dos *glissandi* da marimba (Fig. 10), que nos faz associar mentalmente ao murmúrio dos regatos).



Fig.10 - Marimba (glissandi)

Estes diversos elementos musicais vão aparecendo, sequencialmente e de uma forma mista, ao longo dos compassos seguintes, apresentando-nos uma paisagem sonora da Natureza, dos seus elementos, e das diferentes criaturas que a constituem, num jogo de efeitos acústicos entre a parte solo do violoncelo, as vozes e os restantes instrumentos.



Fig.11 - Louvor ao Fogo (tenor solo)

i) A partir do número 50. (Fig.11), um novo elemento musical é introduzido pela voz do solista tenor, louvando o irmão FOGO. Este elemento da natureza é apresentado pelo violoncelo através de uma intensidade sonora *ff* e através de variadíssimos *crescendi*, com indicação de expressivo (Fig.12):



Fig.12 - Fogo (violoncelo)

Estes motivos musicais que aparecem no violoncelo em louvor do fogo repetem-se sucessivamente ao longo dos compassos que se seguem até ao início do num. 55., onde os sopranos iniciam um novo cântico de louvor à mãe Terra (Fig.13).



Fig.13 - Louvor à Mãe Terra (sopranos)

j) O solo deste novo louvor (Louvor à Mãe Terra) aparece, então, nas vozes graves femininas com o seguinte tema (Fig.14):



Fig.14 - Louvor à Mãe Terra (contraltos)

O violoncelo apresenta este novo tema – A Terra – através de uma descida progressiva às *profundezas* do som, em demanda do som original, uterino, da mãe Terra (Fig.15).



Fig.15 - A Terra (violoncelo)

Em seguida, um momento de 12'' (doze segundos) em trémulo (celesta) separa, no número 65. (Fig.16), duas secções distintas da narrativa musical de “Sonnengesang”:



Fig.16 - Trémulo (Celesta)

1) Uma, primeira, e mais descritiva dos elementos de louvor ao Criador, que acabei de referenciar e designar por Secção A; 2) e outra, segunda, de carácter mais contemplativo, meditativo e intimista do sofrimento humano, que passarei a referir nas próximas páginas, e passo a designar por Secção B.

SECÇÃO B:

k) Assim, o episódio, acima referido em j), isto é, o som atraído pela força da gravidade e em direcção progressiva ao centro da mãe Terra, conduz-nos lentamente à expressão da mundaneidade e do sofrimento humano, que a partir do Num. 66, se torna audível no lamento do coro (Fig.17), e, também, do violoncelo, em variadíssimos exemplos, de que apresentamos a seguintes (Fig.18):



Fig.17 - Lamento do Coro

Exemplos no Violoncelo:

Nr. 72



Nr. 73



Fig.18 - Lamentos no Violoncelo

1) Entre o numero 66 e os números 72/73, todo um episódio de carácter mais intimista e meditativo é desenhado pelo violoncelo (Fig.19), e em que procuro fazer transparecer, a partir da exploração da qualidade dos harmónicos obtidos, uma reflexão acerca do sofrimento humano, claramente intercalada por expressões de sofrimento e lamentos apresentados consecutivamente pelos diferentes elementos do coro, nas diferentes vozes e naipes (Fig.20), visível nos Exemplos A e B, abaixo, também, apresentados:



Fig.19 - Episódio introspectivo (Vcl)

Exº A



Exº B:



Fig.19 - Exemplos de Lamentos (Coro)

m) Este episódio musical em que se contemplam expressivamente as criaturas, a sua mundaneidade e sofrimento dá origem, a partir do num. 98., a uma oração de perdão – *preghiera* – que pretende aliviar o sofrimento das Criaturas (Fig.20).

NR. 98:

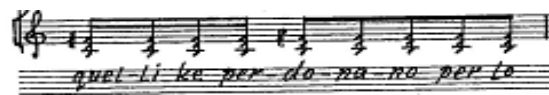


Fig.20 - Preghiera (Coro)

n) Depois de tanto sofrimento, a ideia da Morte é introduzida, após um silêncio geral, pelo violoncelo no primeiro compasso do Num. 110 (Fig.21).



Fig.21 - Início do episódio Morte do Corpo (Vcl)

o) A ideia de metamorfose do corpo, através da Morte, é conseguida por um processo de transformação acústica do instrumento (violoncelo), em que, lentamente e através de sucessivas (des)afinações da corda Dó, se vai conseguindo apresentar um espectro acústico cada vez mais grave, como se o próprio corpo do instrumento estivesse já em (de)composição (Fig.22).

48

C-Saite allmählich auf A₁ umstimmen. / Guring the pauses gradually tune tl

нумма пестерично перестраивать струну До

Fig.22 - A Metamorfose do Corpo – A Scordatura até sol#i0 (Vcl)

p) A ideia de metamorfose prolonga-se para os compassos seguintes através da dissecação do corpo do violoncelo, explorando acusticamente a região do cavalete (sul ponticello) (Fig.23) e para lá do cavalete (dietro il ponticello) (Fig.24), e no estandarte do violoncelo (Fig.25), numa progressão acústica que se prolongará cada vez mais em direcção ao som percutido (o violoncelista, enquanto intérprete desta obra deverá agora, e por vários compassos, devir percussionista), e metaforicamente, portanto, esta metamorfose levará gradualmente a uma progressão até à inexistência... (do corpo do violoncelo).

Fig.23 - Sul Ponticello

Fig.24 - Dietro il Ponticello

Fig.25 - Arco no Estandarte

q) O violoncelista, enquanto intérprete desta obra deverá agora, e por vários compassos, devir percussionista e, metaforicamente, portanto, esta metamorfose levá-lo-á a uma progressão expressiva que remeterá gradualmente para a inexistência... (do corpo do violoncelo) (Fig.26).

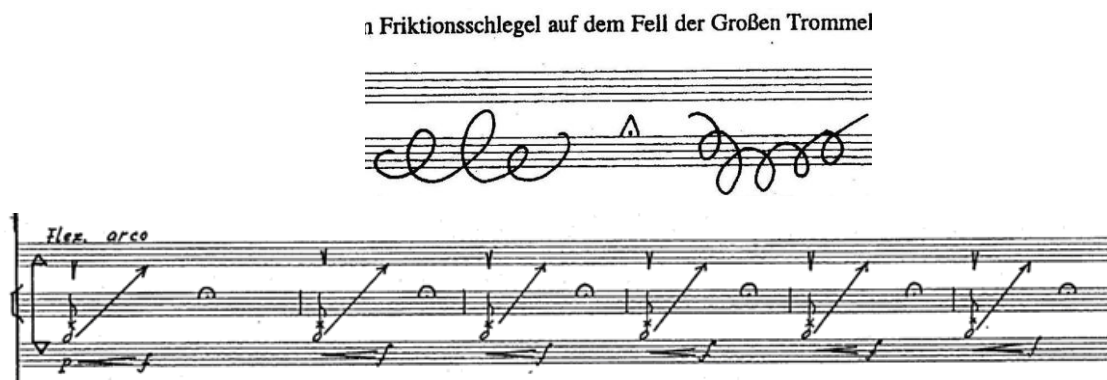


Fig.26 - Exemplos de Sons Percutidos executados pelo Violoncelista em vários instrumentos de percussão (Grande Bombo, e Flexatone com arco de contrabaixo)

r) Esta morte corporal (*morte corporale, da la quale nullo homo vivente po skappare*) será posteriormente confirmada pelo coro no segundo compasso do Num. 133 (Fig.27).



Fig.27 - Morte do Corpo (Coro)

s) A partir do Num. 124, o intérprete voltará a assumir-se gradualmente como violoncelista (teatro musical indicado na partitura pela compositora), e no Num. 125 o violoncelista voltará a afinar a corda Dó do violoncelo (Fig.28).



Fig.28 - Afinar a Corda-Dó do Vcl

Num.126:



Fig.29 - Excertos da Progressão Ascendente em direcção a(o) Sol(i4)

t) A partir do num. 126, e ao longo de muitos compassos e de aproximadamente três oitavas e meia, o violoncelista executará uma progressão lenta e ascendente, que culminará em torno da nota Solⁱ⁴ (Sol^b/Sol[#]) (Fig.29), podendo ser entendido metaforicamente como a preparação espiritual para a nova oração do coro (louvor ao Sol) que pede a remissão dos pecados e a elevação das almas, através da morte segunda (que *non farrá male*).



Fig.30 - Oração da Morte Segunda (Coro)

u) A Fig.30 mostra a oração da “morte segunda” propriamente dita, cantada pelo coro, no primeiro compasso e seguintes do Num. 141 e do Num. 142, e comentada, em seguida e intercaladamente (tal como na altura da *primeira morte*) pelo violoncelo, em alternados tenuti e staccatti, que se sucedem em intervalos de 1/4 de tom) (Fig.31).



Fig.31 - Morte Segunda (Vcl)

v) A partir do Num.144, inicia-se o episódio da ascensão da Alma, apresentado através dos trilos/trémulos/glissandi do Vcl, que se estendem até ao fim do Num.146 (fig.32).

Num.146:

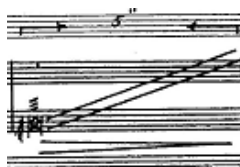


Fig.32 - Elevação da Alma (Vcl)

x) Entre os Num. 147 e o penúltimo compasso do Num. 155, o violoncelo executa um harmônico artificial $Fa\sharp i5$ [$fa\sharp i4$ (*calcado*)— $si i4$ (*afiorado*)], que desenvolve num glissando ascendente e descendente que se prolonga por inúmeros compassos entre estes dois números acima referidos, produzindo um efeito que metaforicamente procurei interpretar como se a Alma pairasse os últimos momentos da sua existência humana sobre a Terra (Fig.33).

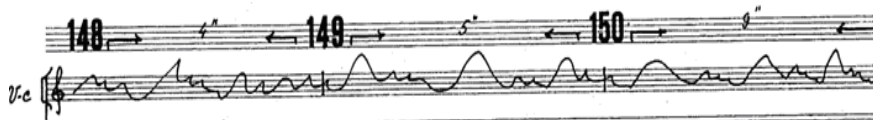


Fig.33 - Efeito flutuante do Glissando (Vcl)

y) O coro e solistas, por sua vez, entre o Num. 148 e o penúltimo compasso da obra, manifestam expressivamente este momento espiritual através de vogais suspiradas, e tecem um último agradecimento ao Divino, pela elevação da Alma e sua libertação final (Fig.34).

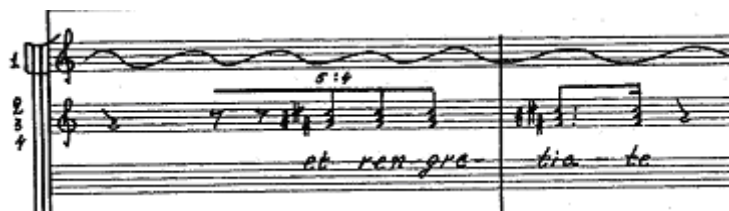


Fig.34 - Agradecimento Final (Coro)

z) Este agradecimento final do coro, louvando o Senhor, com grande humildade, termina num acorde perfeito de $Fa\sharp$ Maior, enquanto a alma desaparece no infinito Divino, nos 9^{os} finais da obra (Fig.35).



Fig.35 - Libertação da Alma (Vcl)

A PERFORMANCE MUSICAL DE *SONNENGESANG* DE S.GUBAIDULINA

Nesta secção da dissertação procurarei descrever analiticamente os diferentes processos físicos, fisiológicos, e psicológicos envolvidos na preparação da performance interpretativa da obra “Sonnengesang” de S. Gubaidulina, (ensaios de preparação a solo, ensaios de preparação com todo o *ensemble* e maestro), atendo-me aos elementos acima descritos (na premissa *exploração emocional do contexto*), e que de uma forma mais clara e com maior acuidade, poderão servir de exemplo à relação obra/intérprete, no sentido daquilo a que se chamou, anteriormente, a premissa da *coactivação*.

3. Coactivation. (Preparação e descrição dos ensaios). A gestualidade escolhida e o treino (ensaio) dessa gestualidade a partir da técnica instrumentística, na sua relação com a exploração emocional e o conteúdo semântico textual e musical a expressar. Procurei seleccionar alguns dos exemplos acima citados que mais se adequaram a este tratamento expressivo do ponto de vista da técnica e da gestualidade expressiva violoncelística.

Dado o âmbito limitado deste trabalho, uma vez que se trata de uma dissertação de Mestrado, no 2º Ciclo de Bolonha, escolhi do conjunto dos elementos expressivos acima referidos (em 2. *(E)motionally exploring context*), apenas os que se foram revelando pela execução musical (nos ensaios e no recital) de maior pertinência e acuidade musical, do ponto de vista da gestualidade envolvida e da expressividade obtida.

Elemento expressivo 1. – Os Monges.



Os Monges (Repetição da Fig.2)

Para executar este elemento expressivo, direcionei o treino para a gestualidade do arco (a mão direita), procurando assim obter uma sonoridade profunda que nos remetesse para a voz grave dos monges nos rituais religiosos orientais. Procurei, então, e uma vez que a partitura indica um início em piano com crescendo seguido de diminuendo que o ataque do som (o arco na corda *Do1*) reflectisse o carácter do “OM” das vozes dos monges. Para

obter este efeito experimentei vários “locais da corda” (lc), assim como diferentes gestos do segmento braço/mão direita que me permitissem obter diferentes relações peso/velocidade/local(lc). Optei, então, por utilizar uma velocidade do arco reduzida, relativamente ao peso exercido pelo segmento braço/mão direita, uma vez que este foi o compromisso encontrado que mais se enquadrava com o efeito acústico/imagem metafórica pretendido. A mão esquerda não se encontrando, de início envolvida (corda solta), junta-se posteriormente a este processo expressivo, participando no glissando de *Do* para *mi* 2, e fechando o glissando em *sf* tenuto, como se pronunciasse fechando a consoante M do som original – OM.

Elemento expressivo 2. – O Sol.



O Sol (Repetição da Fig.4)

Para executar este elemento expressivo, procurei basear-me em duas projecções metafóricas: a luminosidade do sol, e o arco reflectido dessa luminosidade no espaço envolvente. Para servir a metáfora da luminosidade, fui desenvolvendo gradualmente a intensidade do som produzido (*Sol* 4), primeiramente através de um vibrato gradualmente mais intenso ao longo do tempo de duração da nota *Sol* 4, e seguidamente através de uma maior velocidade do arco (mantendo o peso do segmento braço/mão constante), conjugada com uma maior amplitude do vibrato para executar o crescendo visível na partitura. O processo inverso foi aplicado para realizar o decrescendo que se segue na partitura. Assim, parece ter sido possível interpretar acusticamente a imagem de um feixe de luz que tenuemente se inscreve no espaço, e gradualmente se desenvolve num arco de maior intensidade luminosa, para posteriormente voltar a esmorecer, desaparecendo.

Elemento expressivo 3. – A Lua.



A Lua (Repetição da Fig.5)

Para executar este elemento expressivo, e uma vez que, supostamente, a ideia da compositora, ao representar a luz “reflectida” neste elemento da Natureza, foi criar a audição da nota real (mi⁴) através de um artifício composicional denominado “harmónico artificial” (ver acima, pag.24), optei, para representar a qualidade etérea desta luz reflectida, utilizar na relação peso/velocidade do arco nas seguintes proporções: pouco peso associado a uma velocidade elevada do arco do violoncelo, numa região da corda mais perto do cavalete, o que permitiu, assim, evidenciar a característica “artificial” do som obtido. Ainda na tentativa de tornar mais evidente o carácter etéreo do som produzido, experimentei vários ângulos das cerdas à corda, tendo optado por uma inclinação de 45° utilizando assim, um menor número de cerdas em contacto com a corda. Por outras palavras, por este processo consegue-se uma redução substancial da espessura de contacto das cerdas do arco com a corda tocada, produzindo o efeito desejado.

Elemento expressivo 4. – As Estrelas.

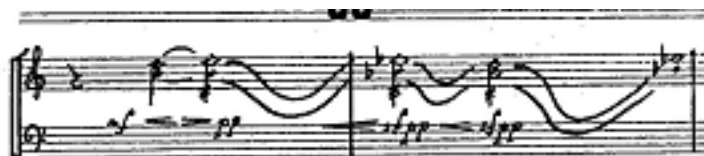


As Estrelas (Repetição da Fig.7)

Neste caso, e com a intenção de obter o elemento expressivo desejado – o brilho intermitente das estrelas – procurei realizar, através do treino e durante os ensaios, um golpe de arco que realizasse o efeito indicado pela compositora, a saber: o ricochet. Com este efeito, obteve-se uma produção sonora intermitente, entre a nota “artificial” si³ e a nota si⁴, com que se procura representar não só a intermitência do brilho estelar, mas também, o carácter etéreo desta luz. Para conseguir que o arco “saltasse” uniformemente ao

longo de todo o glissando (ver fig.7, acima apresentada) utilizei apenas a metade superior do arco (do meio para a ponta) numa relação peso/velocidade, em que a velocidade era moderada, e o peso constante (uma vez que se trata apenas do peso do próprio arco). Assim, a tensão de segurar o arco deve ser leve para permitir que este possa saltar uniforme e livremente, sempre no mesmo ponto da corda.

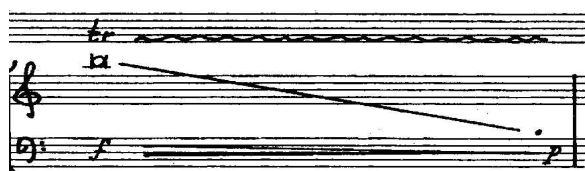
Elemento expressivo 5. – O Vento.



O Vento (Repetição da Fig.8)

Supostamente, o efeito expressivo deste elemento natural, ter-nos-ia sido dado pela compositora a partir de um glissando ondulante entre diferentes harmónicos artificiais, e com indicação de dinâmicas de variação rápida e, por vezes, extrema, fazendo lembrar a dinâmica variável do próprio vento. Do ponto de vista performativo, procurei, enquanto intérprete, servir esta ideia musical procurando realizar uma produção sonora que reflectisse o carácter “agitado” do vento através de um trémulo realizado na ponta do arco. Procurei sugerir a dinâmica variável deste “agitado” do vento através de nuances de intensidade sonora (seguindo as indicações da compositora), executando-as da seguinte forma: crescendo de intensidade sonora, a partir da utilização de maior amplitude do arco durante o trémulo acima descrito; o *sf* foi conseguido através de um impulso gerado a partir de maior pressão do arco sobre a corda a que fiz seguir imediatamente um relaxamento dessa mesma pressão, a fim de obter o pianíssimo indicado pela compositora, na partitura.

Elemento expressivo 6. – A Água.



A Água (Repetição da Fig.9)

A fim de obter a expressão desejada (a representação acústica do elemento Água), escolhi esta célula musical e procurei através dela obter um efeito sonoro que fizesse lembrar o ruído de uma pequena queda de água. Tecnicamente deparei-me, neste caso, com

a necessidade de resolver uma dupla exigência: conjugar o glissando em trilo descendente da mão esquerda com o diminuendo realizado a partir da pressão do arco na mão direita. Para conseguir este efeito, ensaiei separadamente um e outro processo, ou seja, o trilo juntamente com o glissando da mão esquerda, enquanto mantinha o deslizar do arco sob a mesma pressão. Em seguida, e depois de dominado este processo, juntei este trabalho com o decrescendo sonoro obtido através do trabalho conjugado da diminuição da pressão do arco sobre a corda, assim como do deslizar do mesmo em direcção à escala do violoncelo (em pontos diferentes da corda).

Elemento expressivo 7. – O Fogo.



Fogo (Repetição da Fig.12)

O *leitmotiv* deste elemento da natureza parece ser-nos dado na partitura através destas pequenas células da estrutura musical (exemplo visível na figura acima apresentada), que podem ser percebidas como uma referência acústica à intensidade momentânea com que as labaredas do fogo se vão alternando. Assim, tentei ao nível da performance, executar estas células musicais procurando uma sonoridade intensa, rica em harmónicos, provocada pelo maior contacto possível do arco na corda, associado a um local da corda que nos permite assim obter uma maior projecção sonora (relativamente perto do cavalete). A grande intensidade de som e a sua riqueza de harmónicas está directamente relacionada com a utilização da “gema” do dedo, associada a um vibrato de carácter intenso (velocidade rápida e grande amplitude).

Elemento expressivo 8. – A Terra.



A Terra (Repetição da Fig.15)

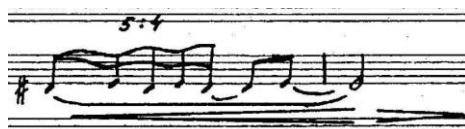
Expressivamente, o elemento Terra (Fig.15) aparece musicalmente representada por um cromatismo descendente. O sentido musical deste cromatismo descendente (a viagem

ao centro da Terra), que nos aparece na partitura na parte do violoncelo, a par dos cânticos de louvor À Terra, em diversas vozes do coro, remete-nos para a ideia da gravidade, como fenómeno natural de atracção em direcção ao centro e às profundezas da Terra, que neste caso está representado pela nota Sol (#).

Elemento expressivo 9. – Os Lamentos.



Nr. 73



Lamentos no Violoncelo (Repetição da Fig.18)

Estes elementos expressivos acompanham no violoncelo toda uma secção musical do coro em lamentações profundas acerca da mundaneidade e do sofrimento humano. Assim, procurei fazer transparecer, a partir da exploração da qualidade dos harmónicos obtidos, um efeito sonoro que reflectisse de alguma forma um lamento vocal, uma espécie de gemido. Os exemplos acima apresentados foram executados em legatíssimo, e de acordo com as indicações da compositora, sul tasto e com vibrato. Procurei que este vibrato tivesse uma coloração mais melancólica, efeito que penso ter conseguido através de uma velocidade moderada e uma amplitude pequena do movimento da mão esquerda.

Elemento expressivo 11. – A Metamorfose do Corpo.

48

C-Saite allmählich auf A₁ umstimmen. / Guring the pauses gradually tune tl

нѣмко неслышнно перестраивать струну До

Desafinação da Corda Dó até à afinação Lai1 e Sol# i1 (Repetição da Fig.22)

Sul Ponticello (Repetição da Fig.23)

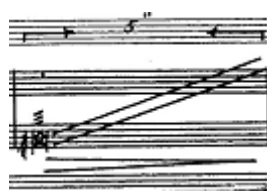
Dietro il Ponticello (Repetição da Fig.24)

Arco no Estandarte (Repetição da Fig.25)

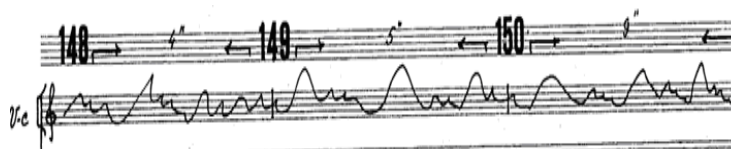
A ideia de metamorfose do corpo, sucede-se na partitura ao episódio da narração da Morte do corpo, e é conseguida por um processo de transformação acústica do instrumento (violoncelo), indicado pela compositora, em que, lentamente e através de sucessivas (des)afinações da corda Dó, se vai conseguindo apresentar um espectro acústico cada vez mais grave, como se o próprio corpo do instrumento estivesse já em (de)composição (Fig.22). No entanto, outros processos vão sendo utilizados, também de acordo com as indicações da compositora, e que nos vão claramente apresentando sonoridades cada vez mais distintas das sonoridades usuais do violoncelo, e cada vez mais em direcção a sonoridades percutidas. Estes processos, acima apresentados (figs.23, 24 e 25), ao serem executados, vão originar sonoridades cada vez mais alheias ao corpo sonoro habitual ao

reportório violoncelístico. Assim, por exemplo, com o efeito referido na fig.23 (sul ponticello) procurei que a sonoridade obtida se assemelhasse à sonoridade de lâminas percutidas. O sentido final deste episódio, como se pode verificar quer na partitura, quer no DVD junto anexado, é o de transformar ainda que por momentos, o violoncelista num percussionista, passando a executar instrumentos de percussão, como sejam, flexatone, bombo de orquestra, e gongo, levando assim as sonoridades mais percutidas do violoncelo a emigrar claramente para sonoridades de percussão.

Elementos expressivos 15. e 16. – A Elevação e a Libertação da Alma.



Elevação da Alma (Repetição da Fig.32)



Efeito flutuante do Glissando (Repetição da Fig.33)



Libertação da Alma (Repetição da Fig.35)

A expressão deste estado de elevação espiritual, aparece no fim da obra como conclusão do cântico em *Louvor do Sol* de S. Francisco de Assis. Este episódio aparece como conclusão, e após o episódio da Morte Secunda (*nol farra male*), atrás referenciado (pag.33), e durante o agradecimento final do coro (um recitando que se vai transformando em preghiera final, uma quasi reza) com expressão indicada de grande humildade e resignação. Este é o momento da morte vislumbrada por São Francisco de Assis, e com este episódio penso, enquanto intérprete, que a compositora pretende sugerir expressivamente o desligar da alma do corpo, a sua ascensão e sua libertação. Estes elementos parecem ser apresentados nestas últimas páginas da partitura, em diferentes elementos na parte destinada

ao violoncelo. Os exemplos das figuras atrás apresentadas (fig.32, 33, e 35) apresentam algumas das situações expressivas referidas. Assim, a fig. 33 apresenta um glissando ascendente com âmbito de uma oitava em harmónico artificial (fa#), que parece remeter-nos para o momento da ascensão da alma, a partir do qual esta parece pairar por cima da oração do coro, flutuando em *glissandi* ascendentes e descendentes, desde o número 147 até ao último compasso da obra, onde um glissando *ad infinitum* parece fazer elevar a alma ao reino dos céus. Para a execução destes glissandi em trémulo foi utilizada uma arcada na ponta do arco com o objectivo de obter uma sonoridade leve e etérea que nos remetesse para a ideia de alma desprendida e livre, ansiando pela sua ascensão.

4. *Becoming*. (O Recital/Gravação). A situação de concerto levou-me ao confronto com a realidade “in loco” das circunstâncias que coagem a interpretação musical, e com a capacidade de conseguir realizar (através dos ensaios desenvolvidos) a interpretação desejada, e até de ser capaz de sublimar em alguma deriva momentânea (contextual) a própria interpretação que havia pensado. O ‘feedback’ do público em geral, e as conversas que tive com alguns elementos do público e com os colegas que participaram na obra, ajudaram-me a compreender e perceber melhor o resultado do meu esforço interpretativo. A gravação realizada em DVD (e que anexo a esta dissertação) gravada no dia do recital, em directo, permitiu-me também à posteriori, e em atitude reflexiva, aperceber-me também na perspectiva de espectador/ouvinte, dos resultados e dos limites da performance apresentada, assim como, dos elementos expressivos atrás descritos e utilizados, e tecnicamente explorados a fim de serem explorados metaforicamente, ao nível da expressão e da comunicação dos conteúdos e das narrativas subjacentes. Estes elementos, serão apresentados e discutidos ao nível das conclusões desta dissertação. Assim, e a fim de evitar uma repetição desnecessária destes elementos, sua reflexão e discussão, remeto o leitor para as conclusões que estão a seguir apresentadas.

CONCLUSÕES

Por último, apresento as conclusões de todo este processo criativo e analítico, os sucessos e as dificuldades a ele inerentes, e procurando assim reflectir se os objectivos propostos foram alcançados, ou se durante a sua realização terão havido alguns desvios em função da própria prática e execução musicais.

Como sugeri, no ponto 4. *Becoming*. (O Recital/Gravação), apresento agora os resultados e as reflexões em torno da performance da obra “Sonnengesang”, de Sofia Gubaidulina, apresentada e gravada em DVD no concerto de 26 de Junho de 2008.

A escolha dos elementos expressivos, o seu treino e ensaio, foi de capital importância para encontrar durante a performance musical um sentido unificador de toda a obra, na relação com os outros intérpretes e diversos elementos performativos, através de uma narrativa que pretendeu tecer um paralelismo musicalmente expressivo à narrativa do texto de S. Francisco de Assis (O Cântico do Sol) que foi, segunda a compositora, a base referencial para a composição desta obra.

O estudo, leitura e análise performativa da partitura, permitiu-me em primeiro lugar entender a estrutura musical desta peça que, como referi atrás, parece dividir-se em duas grandes secções: uma, mais descritiva e quase onomatopaica em relação à apresentação dos diferentes elementos da natureza; e outra, mais meditativa e intimista, e, portanto, mais contemplativa na apresentação dos elementos expressivos que corresponderiam à interioridade do sujeito que ora. Cada uma delas, por sua vez, divide-se em diferentes partes que correspondem a diferentes momentos simbólicos da obra. Num primeiro momento estes elementos simbólicos referem um louvor de carácter *quase* pagão, um louvor aos elementos da Natureza (se bem que integrados e unificados no louvor ao divino), e um segundo momento, em que esse louvor ganha um carácter mais intimista e religioso, e onde a morte se anuncia como transformação do corpo e libertação da alma, de acordo com a lógica religiosa do cristianismo.

Procurei ao longo dos exemplos apresentados reflectir, e projectar, musicalmente estas diferentes vertentes da obra, e que espelhassem expressivamente os diversos elementos simbólicos que as constituem e que dão continuidade ao texto e à narrativa musical. O trabalho técnico realizado em cada um destes elementos, com o objectivo de os informar de um sentido musicalmente expressivo do conteúdo metafórico escolhido, permitiu que ao longo da performance do dia 26 de Junho, mantivesse uma unidade estilística e expressiva, ao mesmo tempo que, em alguns momentos, pudesse mesmo sentir que a narrativa musical estava estruturada de uma forma tão consistente, durante a

performance, que me permitiu alguns “devaneios” interpretativos, momentâneos, e que não haviam sido planeados antecipadamente.

A primeira parte deste treino, que acima refiro, foi realizada individualmente, com opções de gestualidade e de tempo de realização que posteriormente, por vezes, nos ensaios colectivos encontraram alguma dificuldade de execução, na medida em que alguns dos andamentos sugeridos pelo maestro não corresponderam aos tempos e andamentos com que havia mentalmente projectado as diferentes secções da obra, e os próprios elementos musicais que havia escolhido para ilustrar expressivamente os diversos conteúdos metafóricos. O mesmo sucedeu, por vezes, durante o próprio recital, obrigando-me pontualmente a desviar-me de algumas opções expressivas, anteriormente assumidas (nos ensaios), e a abreviar outras, que por motivos de junção com todo o ensemble performativo, e inerência à própria dinâmica interactiva do grupo executante, não teriam mais *razão* e tempo musical para a sua execução. A título de exemplo, posso citar o caso da célula musical que escolhi para expressar o episódio introspectivo (fi.19), para a qual idealizei um tempo de execução muito mais lento do que depois, em concerto, me foi possibilitado executar.

De uma forma geral, posso afirmar que, em grande parte, os elementos encontrados e a sua gestualidade puderam ser executados e que, numa visão/audição (à posteriori) da gravação realizada, corresponderam à intenção da sua execução e que o conteúdo expressivo correspondeu às intenções propostas, tanto no que diz respeito à sonoridade pretendida como à sua relação com o conteúdo metafórico e narrativa propostos.

Do ponto de vista da gravação realizada, posso comentar que os meios técnicos de captação do som não corresponderam às condições ideais de gravação, fazendo com que, por vezes, existam distorções acústicas que alteram, parcialmente, o sentido musical apresentado e não permitem obter o ‘feedback’ correcto da execução realizada ao vivo. Por outro lado, a gravação da imagem foi feita com câmara parada, não obtendo por isso uma imagem de conjunto do *Ensemble Grupo de Música Vocal Contemporânea* que executou a obra e, também, não permitindo, assim, que fosse obtida uma panorâmica geral do local em que a obra foi gravada, e do público que a ela assistiu.

Os limites deste estudo devem-se em parte à impossibilidade de realizar uma análise qualitativa dos conteúdos apresentados, a partir de um questionário dirigido ao público e onde se procurasse reflectir sobre a percepção dos elementos apresentados e do reconhecimento do seu sentido expressivo, isto é, na relação entre o conteúdo metafórico

idealizado e intencionalmente interpretado, e o sentido musical percebido e reconhecido pelo público.

Posso, no entanto, referir que, de algumas das conversas que pude ter *in loco* com algumas pessoas, do público, que assistiram ao concerto, muitos dos elementos musicais expressivamente executados durante a performance, sugeriram, em muitas delas, conteúdos poéticos que se adequam de alguma forma aos idealizados por mim, durante o estudo realizado e durante todo o processo performativo da sua preparação e execução. É o caso, por exemplo, do elemento – Água – em que me foi dito, que o efeito do violoncelo, juntamente com os elementos percutidos da marimba, faziam lembrar o murmúrio da água a correr nas pedras do leito dos regatos.

Na análise reflexiva que pude fazer à posteriori, quando da observação do vídeo realizado, percebi que alguma gestualidade envolvida na execução dos elementos expressivos escolhidos deveria ter sido realizada com mais ênfase, de forma a possibilitar uma leitura mais clara do conteúdo metafórico expressado. É o caso, por exemplo, do elemento – Estrelas – que necessitava de um gesto mais vibrante a partir da execução do trémulo, para expressar com mais acuidade o cintilar das estrelas. No entanto, e de uma forma geral, acho que os diferentes elementos expressivos foram bem escolhidos e a sua execução foi realizada, de acordo com o treino, com suficiente clareza para conseguir obter o efeito musical pretendido. A integração destes elementos, assim como da minha concepção interpretativa, ajustou-se sem problemas, à concepção mais geral da obra realizada pelo maestro e os diferentes intérpretes envolvidos na execução da obra.

BIBLIOGRAFIA

- Cook, N.** (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N.** (1999). "Words about music, or analysis versus performance" in P. Dejans (Ed.) *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience* (pp. 9-52) Leuven: Leuven University Press.
- Cook, N. and Everist, M.** (Ed.) (1999). *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Correia, J.** (2003). *Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*, Unpublished PhD Thesis. University of Sheffield, Music Department.
- Clifton, T.** (1983). *Music as heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven CT: Yale University Press.
- Cumming, N.** (1994). "Metaphor in Roger Scruton's aesthetics of music" in A. Pople (Ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music* (pp. 3-28), Cambridge, Cambridge University Press.
- Davidson, J.W.** (2002). Understanding the expressive movements of a solo pianist. *Musikpsychologie*, 16, 9-31.
- Elliott, D. J.** (1997). Continuing Matters: Myths, Realities, Rejoinders. Bulletin of the Council for Research in Music Education, no. 132, Spring 1997: 1-37.
- Gabrielsson, A.** (1999). *The performance of music*. In D. Deutsch (ed.), *The psychology of music* (2nd ed.) (pp. 501-601). San Diego: Academic Press.
- Ghirardi, P.G.** (2002). São Francisco de Assis e o "Cântico das Criaturas". *Videtur* (USP). V.5, p.15-20.
- Halam, S.** (1998). *Instrumental teaching: a practical guide to better teaching and learning*. Oxford, UK: Heinemann.
- Hanslick, E.** (1957). *The Beautiful in Music*. Reprinted in Morris Weitz. (ED.) (trans. Gustav Cohen) (7^a ed.. of. 1885). New York: Liberal Arts Press. (1st Ed. 1854).
- Hatten, R.** (1999) Musical Gesture On-line lectures, Cyber Semiotic Institute, University of Toronto. URL:<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>
- Imberty, M.** (1975). Perspectives nouvelles pour l'étude expérimentale des associations verbales à l'œuvre musicale. *Musique en Jeu*, 17, 87-109.
- Juslin, P. N.** (2006), Karlsson, J., Lindstrom, E., Friberg, A., & Schoonderwaldt, E. "Play it again with feeling: Computer feedback in musical communication of emotions". In *Journal of Experimental Psychology: Applied*, 12, 79-95.
- Rink, J.** (2002). *Musical performance – a guide to understanding*. New York: Cambridge University Press.

- Salgado, A. G.** (2003). *Vox Phenomena: A Psycho-philosophical investigation of the perception of emotional meaning in the performance of solo singing (19th century German Lied repertoire)*. Unpublished Thesis. Music Department, University of Sheffield.
- Sheperd, J. & Wickie, P.** (1997). *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Small, C.** (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press, published by University Press of New England.
- Swanwick, K.** (1999). *Teaching Music Musically* London: Routledge.
- Williamon, A.** (2004). *Musical excellence*. New York: Oxford University Press.